

## Ο εσωτερικός ρεαλισμός στο ελληνικό αστικό δράμα. Δύο παραδείγματα: *Γαμήλιο Εμβατήριο*, Κωνσταντίνου και Ελένης

Το νεοελληνικό αστικό δράμα δημιουργείται, και ανατροφοδοτείται στην πορεία του, από τη γόνιμη μαθητεία στα ευρωπαϊκά δραματουργικά πρότυπα που θεωρούνται ότι θεμελιώνουν παγκόσμια το θέατρο του 20ού αιώνα. Είναι αναμφίβολο πως η ξένη τροφοδοσία του νεοελληνικού θεάτρου είναι γεγονός σταθερό και, βέβαια, δεν έχει την έννοια της εξάρτησης που χειραγωγεί ούτε της μίμησης που αναστέλλει την δημιουργία<sup>1</sup>. Το φαινόμενο της επίδρασης σημαίνει, κυρίως, την ωριμότητα ενός εθνικού πολιτισμού για διαπολιτισμικές συναλλαγές και επικοινωνία.

Η ζήτηση παρόμοιων συναλλαγών στο ευρωπαϊκό έδαφος ανεβαίνει κατακόρυφα, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, όταν διασταυρώνονται πολύμορφα οι θεωρητικές αρχές και οι καλλιτεχνικές μορφές των νέων καιρών. Είναι η εποχή μιας ιδεολογικής πολυγλωσσίας με ριζοσπαστικές συνέπειες στη σκέψη και τη συμπεριφορά: στη θεωρία, η θετικιστική φιλοσοφία του Aug. Comte και οι θεωρίες του Marx, του Nietzsche, του Schopenhauer κ.α.: στην επιστήμη, η πειραματική φυσική του Claude Bernard και, αργότερα, η ψυχανάλυση του Freud: στη λογοτεχνική κριτική και την αισθητική, ο H. Taine και ο E. Zola.

Στο θέατρο, η πολύμορφη εμπειρία της αμφισβήτησης, που φέρουν οι παραπάνω κινήσεις, ρυθμίζει μια νέα οπτική των πραγμάτων του βίου και οδηγεί στην απροκάλυπτη αποδοχή αυτού που υπάρχει και την ανατομική εξέτασή του, αποδοκιμάζοντας τις ως τότε αφαιρετικές εξιδανικεύσεις της πραγματικότητας, που εφάρμοζε τόσο η αντίληψη του νεοκλασικισμού όσο και του ρομαντισμού. Στην κατεύθυνση αυτή θεμελιώνεται η δραματουργία που θα αποτελέσει την παράδοση για τον 20ό αιώνα: με τους

---

1. Σημαντική και χρήσιμη η διευκρίνηση των όρων και η θεωρητική τους ανασημοσιοδότηση από τον Β. Πούχνερ στη μελέτη «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα, 1989: 329-379.



Ibsen, Strindberg, Maiterling, Hauptmann και Chekhov, ο 19ος αιώνας παραδίδει τα βαθιά ρήγματα της μέχρι τότε θεωρούμενης στέρεης πραγματικότητας. Και αυτή η διείσδυση στα ρήγματα, που αποκάλυπτε βάθη σκοτεινά, είτε της κοινωνίας είτε της ψυχής, θα είναι το γόνιμο μάθημα των συγγραφέων που θα θεωρηθούν η πρωτοπορία του 20ού αιώνα.

Με το νέο αστικό δράμα του Ibsen, που εντοπίζει τη σύγχρονη τραγικότητα στις πολύμορφες συναρτήσεις που επηρεάζουν τη ζωή του ατόμου της αστικής/βιομηχανικής κοινωνίας, έρχεται σε επαφή το ελληνικό θέατρο σχετικά γρήγορα, στα 1894<sup>1</sup>. Είναι η καταλληλότερη στιγμή: την εποχή της περιδίνησης ιδεών και αισθητικών τάσεων καταφέρει το ελληνικό θέατρο να ξεχωρίσει και να προσλάβει ό,τι αναγνωρίζεται ως η σύγχρονη γλώσσα της εποχής<sup>2</sup>.

Το ελληνικό δράμα από την πρώτη του επαφή με τη δραματουργία του Ibsen<sup>3</sup> θα κινηθεί στην τροχιά του ευρωπαϊκού αστικού δράματος, και θα παρακολουθεί τα σημαντικά επιτεύγματα που συντελούνται στην περιοχή του.

Σταθμός σ' αυτήν την πορεία είναι η όσμωση με έναν διαφορετικό ρεαλισμό, συμβολιστικών προεκτάσεων και πολύσημων νοηματοδοτήσεων, που συμβαίνει, χρονικά, στο γύρισμα του αιώνα. Τότε, οι αναζητήσεις της δραματικής λογοτεχνίας, όπως και τα γενικότερα λογοτεχνικά ενδιαφέροντα, στρέφονται προς νέες πολιτισμικές πηγές, της σκανδιναβικής και ρωσικής παράδοσης. Στους Ibsen, Strindberg, Chekhov προστίθενται και οι Hamsun, Tolstoj, Turgenev, Gorky, Andrejev κ.ά. Είναι οι πηγές που θα δώσουν τα κοινωνικά πορτρέτα των αδύναμων θυμάτων στη λογοτεχνική θεματική μιας ευάριθμης ομάδας πεζογράφων και δραματουργών: Κ. Παρορίτη, Δ. Ταγκόπουλου, Δ. Βουτυρά, Ρ. Γκόλφη, Κ. Χατζόπουλου, Κ. Θεοτόκη, Σπ. Μελά, Π. Χορν, Ν. Καζαντζάκη, Κ. Χρηστομάνου<sup>4</sup>.

1. Αναλυτικά και επαρκώς αναπτύσσει το θέμα η εργασία του Νικηφόρου Παπανδρέου, *Ο Ίβσεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*. Κέδρος, Αθήνα 1983.

2. Και η ελληνική πρόσληψη εκείνης της εποχής είναι η ίδια με της πρώτης φάσης που παρατηρεί ο Eric Bontloy, «Henrik Ibsen: A personal statement» στο: *Ibsen. A collection of critical essays*. Edited by Rolf Fjelde. Rrentice-Hall, N. J. 1965:1.

3. Ο Γιάννης Καμπύσης και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος βρίσκονται στην αφετηρία αυτής της πρόσληψης. Βλ.: Θ. Γραμματάς, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δωδώνη, Παράρτημα, αρ. 20, Γιάννενα 1984: 58-59, 131. Νικ. Παπανδρέου, ό.π.: 22-26.

4. Χαρ. - Δημ. Γουνελάς, *-Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Κέδρος, 1984: 170.



Ωστόσο, η καθοριστική συνέπεια είναι αισθητικής τάξης: μια εμπλουτισμένη οπτική της πραγματικότητας, που υπερβαίνει τα όρια του ρεαλισμού της πρώτης περιόδου -της ηθογραφικής απεικόνισης-, με τις προεκτάσεις στη ρεαλιστική απόδοση της ενδότερης σκέψης και των εσώτερων ψυχικών στρωμάτων των ηρώων<sup>2</sup>. Γιατί είναι γνωστό πως κεντρικό στοιχείο στην εξέλιξη του δράματος είναι ο αισθητικός μετασχηματισμός της ρεαλιστικής οπτικής: Το δράμα ακολουθεί την πορεία από τη γραφή της ρεαλιστικής προφάνειας (π.χ. του θεάτρου ιδεών), της μονοσήμαντης δηλαδή λειτουργίας και της καταδηλωτικής έκφρασης, προς τη γραφή που διεγείρει το εσωτερικό ρεύμα του πλαισίου της ρεαλιστικής προφάνειας και καταδήλωσης. Είναι η γραφή που αποδίδουμε με τον όρο εσωτερικό ή ποιητικό ρεαλισμό και που πρώτος τον χρησιμοποίησε για τα δράματα του Chekhov ο Stanislavsky<sup>3</sup>.

Βέβαια αυτή η ώριμη κατάληξη -ο εσωτερικός ρεαλισμός- δεν αποτελεί κοινό δραματουργικό τόπο μιας ομάδας ή μιας περιόδου, ούτε αυτοτελές ρεύμα· ωστόσο, θα γονιμοποιεί συνεχώς τις τεχνικές του ελληνικού δράματος. Σε ορισμένες περιπτώσεις τα αποτελέσματα είναι πολύ σημαντικά. Και αυτό συμβαίνει σε μια κρίσιμη στιγμή με δύο έργα κοντινής χρονικής απόστασης αλλά διαφορετικής ιστορικής συνάφειας, το *Γαμήλιο Εμβατήριο* (1937) του Άγγελου Τερζάκη και το *Κωνσταντίνου και Ελένης* (1942) του Γιώργου Σεβαστίκογλου, που τα θεωρώ ως τα πρώτα δείγματα εκτεταμένης χρήσης μοτίβων και τεχνικών του εσωτερικού ρεαλισμού και μάλιστα με κοινή πηγή επίδρασης, το δράμα του Chekhov.

Παρά τη διαφορετική ιστορική συνάφεια του χρονικού πλαισίου του κάθε έργου, υπάρχει ωστόσο και ένα κοινό πλαίσιο συνθηκών που επηρεάζει ομοιότροπα τον ατομικό βίο των ιστορικών υποκειμένων και καθιστά εξηγήσιμη την προσφυγή σε μια αισθητική εσωτερικότητας, νοηματικής ρευστότητας και υπαρξιστικού προβληματισμού. Ο άνθρωπος αντιστέκεται εσωτερικά, περιφρουρώντας την πνευματική και ψυχική του ακεραιότητα· η δημιουργία είναι μια πράξη αντίστασης, και μάλιστα συνειδητή.

1. Ό.π., σημειώνεται η απόπειρα μιας πρωτοποριακής αφηγηματικής γραφής στο *Λαγκά*, του Δ. Βουτυρά.

2. Στο δράμα, τα έργα του Καμπύση *Αρήγιαννος* (1898-1901) και *Το δαχτυλίδι της μάνας* (1898) είναι τα πρώτα δείγματα επίδρασης του συμβολισμού, βλ. Θ. Γραμματάς, ό.π.: 67.

3. Nina Gourfinkel, «Les interprétations Russes de Tchékhov», στο: *Realisme et Poésie au Théâtre*. Edition de Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1975: 137. Επίσης για τις εκδοχές του ρεαλισμού στο ελληνικό δράμα, βλ. Β. Πούχγερ, «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στο: *Ελληνική Θεατρολογία*, ό.π.: 390, όπου η απόδοση του όρου «ψυχολογικός ρεαλισμός» αφορά στο χαρακτήρα της σκηνοθετικής άποψης του Stanislavsky.



Η μαρτυρία του Γ. Σεβαστίκογλου, ιδρυτικού μέλους του «Θεάτρου Τέχνης» (1942) του Κ. Κουν, δίνει το στίγμα εκείνης της δραστηριότητας : «[...] ήταν μια ομάδα από παιδιά και είχαμε ανατραφεί με την ιδέα που είχε ο Κάρολος [Κουν] για το θέατρο. Δηλαδή μ' ένα δόσιμο απόλυτο στη δουλειά. Αυτά, γίνονταν στην Κατοχή με μπομπότα, με δελτίο και... θα μου πεις ο κόσμος καιγόταν κι εσείς κάνατε τέχνη. Όχι, γιατί παράλληλα ο καθένας αγωνιζόταν και το «Θέατρο Τέχνης» ήταν εκεί που μαζευόμαστε όλοι για να κάνουμε τη δουλειά τη θεατρική [...]. Μεσ στη μεγάλη πείνα και στην τρομοκρατία, να παλεύεις ακόμα για να κάνεις μια τέχνη πιο προσιτή, όπου να βρίσκει κανείς μια ανακούφιση από όσα γίνονταν γύρω. Παρόλο που, όπως είπα και πριν, όσοι συνεργάζονταν στο θέατρο έκαναν και κάποια παράνομη δουλειά για την Αντίσταση»<sup>1</sup>. Έπειτα και για τον Τερζάκη αποτελεί εκφρασμένη πεποίθηση η θεώρηση της ιστορίας ως στίβου δοκιμασίας της ανθρώπινης ύπαρξης, γεγονός που τον έχει οδηγήσει πολύ νωρίς, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, στη θεωρητικοποίηση της αισθητικής της εσωτερικότητας, καθώς και στην καλλιτεχνική της μορφοποίηση στα έργα της μεσοπολεμικής λογοτεχνικής του παραγωγής (πεζογραφία, δραματολογία)<sup>2</sup>.

Ακόμη, ο Τερζάκης έχει εγγραφεί στην ομάδα των πεζογράφων της γενιάς του 30 με μια θεμελιώδη και ενδιαφέρουσα ιδιαιτερότητα. Αντίθετα από το κλίμα αισιοδοξίας που θεωρητικά υποστήριζε η γενιά στα διακηρυκτικά της δοκίμια και εφάρμοζε σε αντίστοιχες μυθιστορηματικές κατευθύνσεις<sup>3</sup>, προτιμά την ατμόσφαιρα όπου κινούνται οι αδύναμες μορφές και παίζεται το δράμα των αποτυχημένων. Παρόμοια συμβαίνει και με τα

1. Γιώργος Σεβαστίκογλου, *Πράξις*. Πρόλογος: Σπ. Α. Ευαγγελάτος. Επίλογος: Δημ. Ξέαρχος. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1992: 94, 95.

2. Για τις ιδεολογικές και αισθητικές αντιλήψεις του Τερζάκη, βλ.: Γεωργία Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στο μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού ΙΔΕΑ*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα, 1993: 237 κ.ε., 262· της ίδιας, «Εθνικό ή κοινωνικό μυθιστόρημα; Ζητούμενα της πεζογραφικής ανανέωσης στο Θεοτικά και τον Τερζάκη», περ. *Διαβάζω*, αρ. 338 (22.6.94): 61-64. Το θέατρο του Τερζάκη παρά τη σημασία του δεν έχει μελετηθεί ακόμη, βλ. πρόχειρα τα άρθρα του Αλέξη Μινωτή και Αλέξη Σολομού στο συλλογικό τόμο *Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη για τα εβδομηντάχρονά του*. Τετράδια «Ευθύνης», αρ. 4:18-19 και 25-28, αντίστοιχα, και Μήτσου Λυγίζου, *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, Α'. Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα, 1980: 156-159, 264-268, 282-283, 294-296.

3. Ο κατεξοχήν θεωρητικός της αισιοδοξίας, ο Γ. Θεοτοκάς, και το δοκίμιό του *Ελεύθερο Πνεύμα*. Με τις ίδιες στοχεύσεις αναλαμβάνει την παρέμβαση στη νεολαία της εποχής του με την έκδοση του περιοδικού *Ιδέα* (Ιαν. 1933-Μάρτ. 1934), βλ.: Γεωργία Λαδογιάννη, *Κοινωνική κρίση*, ό.π.τ 61-63, 65-67, επίσης για τη σύνδεση ιδεολογικών αιτημάτων και μυθιστορηματικής δημιουργίας στις σσ. 285 κ.ε.





δραματικά του πρόσωπα. Με την πρώτη του εμφάνιση ως θεατρικού συγγραφέα και με το ιστορικό δράμα *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (1936) υπερβαίνει τη συμβατική ηρωολογία του είδους του ιστορικού δράματος και μας δίνει τη βιογραφία μιας μετεωριζόμενης ψυχής ανάμεσα στην πίεση του καθήκοντος, που του είχαν επιβάλει ηρωικοί προκάτοχοι, (Βασίλειος Βουλγαροκτόνος, Ιωάννης Τσιμισκής), στην πνευματική ιδεοληψία (θρησκοληψία) και τη σωματική αναπηρία (επιληψία).

Στην ίδια ατμόσφαιρα βρίσκεται και το πρώτο αστικό δράμα της δραματογραφικής του παραγωγής, *Το Γαμήλιο Εμβατήριο*, επιβεβαιώνοντας έτσι την αισθητική σταθερότητα στο σύνολο της συγγραφικής παρουσίας του Τερζάκη, τόσο της λογοτεχνικής όσο και της δοκιμιακής.

Η αισθητική ιδιαιτερότητα οφείλεται στις διαφορετικές πηγές και σχέσεις του Τερζάκη από εκείνες των άλλων ομοτέχνων του με την ευρωπαϊκή και ελληνική λογοτεχνική παράδοση<sup>1</sup>. Το αισθητικό του στίγμα προκύπτει από την εμπειρία της συνάντησης της λογοτεχνίας μας των αρχών του αιώνα με τις λογοτεχνίες των χωρών του ευρωπαϊκού Βορρά, καθώς και της Ρωσίας. Ιδιαίτερα ο Chekhov και ο Dostojevski καθώς και οι διαμεσολαβήσεις των ρωσικών και βορειοευρωπαϊκών προσλήψεων του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη και του Κωσταντίνου Χατζόπουλου στον Πύργο του Ακροπόταμου, το Φθινόπωρο και τη Φόνισσα αποτελούν τα θεματικά και αισθητικά του μοντέλα για την απόδοση της στασιμότητας, της πλήξης και της εχθρότητας της μικροαστικής ελληνικής επαρχίας. Το χαρακτηριστικό της δραματοουργίας του εξηγεί και η συμμετοχή του στη θεατρική κίνηση της Αθήνας -στέλεχος του Εθνικού Θεάτρου και συνεργάτης του Φώτου Πολίτη και του Δημήτρη Ροντήρη— καθώς και η γνώση και η επαφή με τα αισθητικά ενδιαφέροντα της αθηναϊκής σκηνικής επικαιρότητας<sup>2</sup>.

Αλλά και στην περίπτωση του δεύτερου δραματοουργού, του Γιώργου Σεβαστίκογλου, παρατηρείται μια αναλογία ως προς τα λογοτεχνικά και δραματικά πρότυπα, με εκείνα του Τερζάκη, όπως επίσης και μια αντιστοι-

1. Εκτενώς η διαπραγμάτευση του θέματος γίνεται στο βιβλίο μου *Κοινωνική κριση και αισθητική αναζήτηση*, ό.π.: 235 κ.ε. Επίσης στο άρθρο μου «Εθνικό ή κοινωνικό μυθιστόρημα;», ό.π.

2. Εξαιρετική θέση στις προτιμήσεις του δραματολόγου των μεγάλων αθηναϊκών θεάτρων έχει η ρωσική δραματολογία, κατά τη δεκαετία του 1930. Ενδεικτικά: 1932, καλοκαίρι, έργο του Ostrowsky ανεβάζει το Εθνικό Θέατρο, η Κοτοπούλη τον Γλάρο και η Κυβέλη τις Τρεις Αδελφές του Chekhov. 1934, Άνοιξη, ο Αιμ. Βεάκης διασκευάζει το έργο του Dostojevski *Ταπεινοί και καταφρονημένοι* που ανεβάζει το Εθνικό, ενώ τη διασκευή του έργου *Έγκλημα και Τιμωρία*, από τον Γάλλο Μπατύ, ανεβάζει ο θίασος της Κοτοπούλη. 1939, Φεβρουάριος, στο θέατρο του Ελληνικού Ωδείου ο θίασος του Κάρολου Κουν ανεβάζει τον *Βυσσινόκηπο* του Α. Chekhov.



χία της θεατρικής συνάφειας. Καταρχήν, αποκαλυπτικές είναι οι αυτοβιογραφικές πληροφορίες του δραματουργού: «Έρχεται ξαφνικά ένας συγγραφέας [ο Τσέχωφ], ο οποίος παίρνει την καθημερινότητα της ζωής και την κάνει δραματουργία. Μια καθημερινότητα εκρηκτική, δυναμική, όχι μονάχα από άποψη κοινωνική ή πολιτική, όπως θα λέγαμε σήμερα, αλλά χάρη στο ανικανοποίητο του ανθρώπου, στην αναζήτησή του— κι αυτό από το πρώτο του έργο, το *Γλάρο*. Έχουμε το πνίξιμο δύο νέων υπάρξεων από ένα κατεστημένο περίγυρο, που ωστόσο τους αγαπάει, τους λατρεύει, αλλά άθελά του τους συντρίβει»<sup>1</sup>. Ακόμη, βαθύτερη σχέση με την τσεχοφική δραματουργία αποκτά από τη γνωριμία με το θεωρητικό έργο του Stanislavsky, που μεταφράσεις του δημοσιεύονταν στα περιοδικά, πριν τον πόλεμο, ή γίνονταν για τις σκηνοθετικές ανάγκες του Κ. Κουν στο «Θέατρο Τέχνης». Γι' αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντική η άποψή του για τα θεμέλια της θεατρικής μας παράδοσης και τους «δασκάλους» που υποδείκνυε: «[...] με το Μάτεση και με τον καλύτερο Ξενόπουλο και με τον Παπαδιαμάντη [...]. Θυμάστε το διάλογο ενός «πένταετούς παιδιού» με τον μπακάλη; —όπως αρχίζει ο Παπαδιαμάντης το διήγημα *Πατέρας στο σπίτι*. Για μένα είναι επιγραμματικός πρόλογος μικρής τραγωδίας»<sup>2</sup>.

Ωστόσο, δραστικό για τις αισθητικές του επιλογές ήταν το γνωστό αισθητικό κλίμα του «Θεάτρου Τέχνης», στην αρχή, τότε, της σταδιοδρομίας του, που αναδείχτηκε, ανάμεσα στ' άλλα, σε ένα εργαστήρι δραματουργών και μεταφραστών. Ο Σεβαστίκογλου γράφει το έργο του ως μέλος της ομάδας και είναι ο δραματουργός που εγκαινιάζει τη σχέση του «Θεάτρου Τέχνης» με τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία.

Από την πλευρά βασικών δραματικών μονάδων, και με τα δύο έργα, βρισκόμαστε στην περιοχή του αστικού δράματος: θέμα, η οικογένεια και οι σχέσεις των μελών της μεταξύ τους και με τον κοινωνικό περίγυρο, το άτομο σε μια διαρκή αναμέτρηση με τον εαυτό του και το περιβάλλον· οπτική, η ρεαλιστική απεικόνιση καθημερινών στιγμών του οικογενειακού βίου με έμφαση σε συμπτώματα φθοράς και στάση κριτική. Εκείνο όμως που ξεχωρίζει τα δύο έργα είναι η ποιότητα της ρεαλιστικής οπτικής που εφαρμόζουν, δημιουργία μιας μεγάλης ευρωπαϊκής παράδοσης, που ξεκινάει με τον Ibsen και την τεχνική της υποβολής, συνεχίζεται από τους Maiterling και Hauptmann και την τεχνική των εσωτερικών αντηχήσεων και κα-

1. Γ. Σεβαστίκογλου, *Πράξις*, ό. π.: 51. Συμπληρωματικά για τη δραστηριότητά του ως στελέχους του «Θεάτρου Τέχνης» καθώς και για την σκηνοθετική και μεταφραστική του εργασία βλ. το εισαγωγικό κείμενο του Δημ. Σπάθη «Δάσκαλος του σκηνικού λόγου» στην έκδοση του Θεάτρου του Σεβαστίκογλου, Κέδρος, 1992: 9-22.

2. Γ. Σεβαστίκογλου, *Πράξις*, ό.π.: 67-68.



ταλήγει στον Chekhov και την τεχνική του ποιητικού λυρισμού<sup>1</sup>. Μ' αυτή την τελευταία φαίνεται να συγγενεύουν περισσότερο τα δύο κείμενα, γιατί, εκτός από τα βιογραφικά τεκμήρια που είδαμε, το επαληθεύει η ανάλυση της λειτουργίας των δραματοουργικών μερών που συνθέτουν την τεχνική του εσωτερικού ρεαλισμού. Δηλαδή, η ανάλυση του σκηνικού χώρου, της δράσης, των προσώπων και των τεχνικών.

Στο *Γαμήλιο Εμβατήριο*<sup>2</sup> καταρχήν έχουμε μια καταδηλωτική εικόνα φθοράς: είναι η αντιστροφή των ρόλων στις σχέσεις της παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας. Στο δράμα του Τερζάκη έχουμε το αρνητικό του προτύπου, δηλαδή του έλληνα αδελφού που θυσιάζεται για τις αδελφές του· εδώ, ο αδελφός είναι ο θύτης των αδύναμων γυναικών (των τεσσάρων αδελφών και της μάνας) της οικογένειας. Αλλά η σημασία του έργου δεν βρίσκεται στο δραματικό υλικό· αφορά στην επεξεργασία του, στον τρόπο που δημιουργεί την ατμόσφαιρα της ασφυξίας και του αδιεξόδου, που βιώνουν οι γυναίκες της οικογένειας. Γι' αυτό κεντρική θέση παίρνουν τα στοιχεία εκείνα που υπογραμμίζουν την ποιότητα του χώρου και των αντικειμένων του, του χρόνου και των χρωμάτων. Όπως δίνονται από τις σκηνογραφικές οδηγίες στην αρχή κάθε μιας από τις τέσσερις πράξεις επέχουν τη θέση μιας δρώσας δύναμης, ισάξιας με εκείνες της δραματικής πράξης.

Στην πρώτη πράξη ο σκηνικός χώρος είναι η «σάλλα» μεσοαστικού επαρχιώτικου σαλονιού. Τα αντικείμενα δίνουν την ατμόσφαιρα του έργου· δεν υφίστανται με τη χρηστική τους αξία αλλά με την ποιοτική τους σημασία: «Όλα τα πράγματα έχουν κάτι το αρχοντικό, αλλά παλαικό και φθαρμένο»<sup>3</sup>. Είναι η παρακμή και η φθορά ενός κλειστού οικογενειακού χώρου.

Ο χρόνος, «δειλινό του φθινοπώρου. Ηλιοβασίλεμα. Κάθε τόσο συγνεφιάζει»<sup>4</sup>, δίνει το χρώμα του σκηνικού: μουντό, γκριζο· ανάμικτο από φως και σκοτάδι· χρώμα ακαθόριστο και μεταβατικό, όπως και η εποχή του φθινοπώρου: η αβεβαιότητα, ανάμεσα στο καλοκαίρι και το χειμώνα. Αλλά και η ώρα του δειλινού είναι αβέβαιη, μεταβατική, ούτε νύχτα ούτε ημέρα. Ο μετεωρισμός ενισχύεται από τη γενική εντύπωση του σκηνικού: ούτε αρχοντικό ούτε φτωχικό, καθώς και ο ευρύτερος κοινωνικός χώρος:

1. N. Gourfinkel, ό.π.: 134. Ο Σεβαστίκογλου αποκαλύπτει στο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Οι τρεις αδελφές* από το Κ.Θ.Β.Ε., της περιόδου 1979-1980, τα στοιχεία που για τον ίδιο συνθέτουν τον ποιητικό ρεαλισμό: η μαγεία και το «υποκείμενο: αυτό που κρύβεται κάτω από το φανερό διάλογο», βλ. Γ. Σεβαστίκογλου, *Πράξεις*, ό.π.: 119.

2. Το κείμενο στην έκδοση: Άγγελου Τερζάκη, *Θέατρο. Γαμήλιο Εμβατήριο, Θεοφανώ, Θωμάς ο Δίψυχος*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας: 7-84.

3. Άγγ. Τερζάκη, *Θέατρο*: 9.

4. Ό.π.



επαρχία αστική και όχι αγροτική, και παρ' όλα αυτά διαφορετική από μια πόλη / πρωτεύουσα.

Στη δεύτερη πράξη, το ίδιο σκηνικό σταθεροποιείται ως προς τα χρώματα και το χρόνο: γιορτινά φορέματα, λιακάδα στο χειμώνα, αλλά στις υποδιαίρέσεις του χρόνου παραμένει στο «δειλινό». Προτίμηση σταθερή, δηλαδή, σε ώρες ατομικές, που ευνοούν την εσωτερικότητα της ζωής. Η αλλαγή του σκηνικού στην τρίτη πράξη ακολουθεί με εμφανέστερο συμβολισμό την εξέλιξη της δράσης. Από τη «σάλλα» μεταφέρεται σε δωμάτιο του ισογείου, γεμάτο με πράγματα / ναυάγια μιας εποχής. Πράγματα που, στο δραματικό παρόν δεν χρησιμοποιούνται, δεν ζουν αλλά στοιβάζονται. Η ξεπεσμένη αρχοντιά του πρώτου σκηνικού δίνει τη θέση της σ' ένα σκηνικό που θυμίζει προσφυγικούς καταυλισμούς ή μια αναγκαστική στέγαση σε αποθηκευτικούς χώρους. Ο φωτισμός και ο χρόνος του νέου χώρου: «φως σταχτί και κρύο του μεσοχειμώνα. Δειλινό. Χιονίζει»<sup>1</sup>, συμπληρώνει ένα σκηνικό καθαρής και σκοτεινής σκληρότητας και όχι ακαθόριστης θλίψης, όπως το προηγούμενο.

Η επιστροφή στο χώρο της πρώτης πράξης, κατά την τέταρτη πράξη, δεν σημαίνει και επανάληψη της ίδιας ατμόσφαιρας. Υπάρχει περισσότερο φως και εκπέμπει βέβαιη αισιοδοξία: «Ανοιξιάτικο πρωινό. Έξω λιακάδα. Τα βουνά και τα δέντρα φαίνονται τώρα ξεκάθαρα, μέσα σε μian ατμόσφαιρα κρυστάλλινα διάφανη. Παντού διάχυτο, ένα χαρούμενο φως. Το παράθυρο ορθάνοιχτο»<sup>2</sup>. Το φωτεινό σκηνικό προορίζεται να πλαισιώσει τη δράση των ηρώων εκείνων που αποφάσισαν να αποδεχτούν τη ζωή του αδιεξόδου.

Συμπεραίνοντας για τον τρόπο δομής του πλαισίου της δράσης, διαπιστώνουμε ότι το σκηνικό περιβάλλον αρθρώνεται πάνω σε στοιχεία που τονίζουν την ατμόσφαιρα του πλαισίου. Τόσο ο χώρος και τα πράγματα, που, κάθε φορά, περιέχει όσο και ο χρόνος, με τους ειδικούς και φορτισμένους σημασιακά φωτισμούς, κατευθύνουν στην προβολή της εσωτερικότητας του τοπίου του χώρου, του χρόνου, των ανθρώπων και της δράσης. Η ιμπρεσιονιστική υπογράμμιση της μεταβατικότητας και του μετεωρισμού επηρεάζει και την πρόσληψή του: είναι ένα σκηνικό με πολλές πιθανότητες, με πολλές δυνατότητες ανάγνωσης από το θεατή ή αναγνώστη, που ενεργοποιεί την εσωτερική του αναγνώριση και απαιτεί την ψυχική του διαθεσιμότητα. Τελικά, πρόκειται για σκηνικό μιας ρεαλιστικής προφάνειας, που όμως λειτουργεί με τις προεκτάσεις στην εσωτερικότητά του και με τις συμβολιστικές αμφισημίες.

1. 'Ο.π.: 57.

2. 'Ο.π.: 78.



Δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε εδώ τις τεχνικές της τσεχοφικής δραματουργίας που ενεργοποιεί ειδικές δραματικές μονάδες<sup>1</sup>. Όπως π.χ. με το συμβολισμό του χρόνου<sup>2</sup> που δημιουργεί ένα διπλό επίπεδο κειμένου<sup>3</sup> και εξασφαλίζει τη δραματική υπόσταση από την δυναμική ανισοροπία ανάμεσα στην περιγραφή της καθημερινής ασημαντότητας και το εσωτερικό βάθος της συμβολικής διάστασης που παίρνει η κάθε λεπτομέρεια<sup>4</sup>. Η τεχνική του διπλού κειμένου όχι μόνο δεν διαφεύγει της θεωρητικής σκέψης του Τερζάκη αλλά σ' αυτήν αποδίδει την δραματουργική ιδιοσυστασία και γοητεία του Chekhov<sup>5</sup>. Ο Τερζάκης υπογραμμίζει τη δραματική τεχνική που ενδιαφέρει τον ίδιο ως δραματουργό: τον εμποτισμό της ρεαλιστικής υλικότητας με το λυρισμό, μέσω της μουσικής αρμονίας λόγου και χρώματος.

Την ίδια ποιότητα ρεαλισμού έχουμε και στο μύθο. Η δράση υπερβαίνει τις καθιερωμένες δομές πλοκής επεισοδίων και γεγονότων και η εξέλιξή της είναι περισσότερο αποτέλεσμα της εσωτερικής ζωής των δραματικών προσώπων παρά των εξωτερικών πράξεων. Κέντρο δεν είναι ο μύθος αλλά η στάση ζωής κάθε προσώπου.

Η υπόθεση διαδραματίζεται σε μια ελληνική επαρχιακή όπου πόλη ζούνε τέσσερις αδελφές με τη μάνα τους. Είναι τα κύρια πρόσωπα του έργου. Η απουσία του άντρα από τη ζωή τους είναι τόσο καθοριστική που γίνεται ο πρωταγωνιστής του δράματος: Ο θάνατος του πατέρα, βουλευτή της περιοχής, αφήρησε την αίγλη και μεγάλο μέρος της περιουσίας, που σπαταλήθηκε στις πολιτικές του φιλοδοξίες. Στο γιο της οικογένειας, που βρίσκεται στην πρωτεύουσα για να εργασθεί, έχουν επενδυθεί τα όνειρα των γυναικών να ξαναποκτήσει το σπίτι τους την παλιά του δόξα. Όμως ο γιος επισκέπτεται την οικογένεια μόνο για να ζητήσει το ξεπούλημα και του τελευταίου κτήματος για να καλύψει την κατάχρηση που έκανε στην εταιρεία, όπου εργαζόταν. Ο αδελφός της μάνας, φαρμακοποιός στην επαρχιακή πόλη, συχνάζει στο σπίτι, όμως είναι αμέτοχος στα προβλήματά τους, απορροφημένος στην ιδέα να γίνει κάποτε ο πρόεδρος της κοινότητας. Ακόμη δύο νεαροί άντρες, φίλοι της οικογένειας: ένας δειλός δάσκαλος και ένας φιλάσθενος φοιτητής που έχει διακόψει τις σπουδές του, με τη σειρά τους αναπαράγουν και υπογραμμίζουν το πρόβλημα.

1. N. Gourfinkel, ό.π.: 137.

2. Paul Ginestier, *Le Théâtre Contemporain dans le monde*. Presses Universitaires de France, Paris, 1961: 136-137.

3. N. Gourfinkel, ό.π.: 145.

4. P. Ginestier, ό.π.: 134, 138 και P.H. Touchard, «Réalisme, Poésie et réalité au Théâtre», στο *Réalisme et Poésie au Théâtre*, ό.π.: 222.

5. Άγγελος Τερζάκης, *Πριν από την αυλαία*. Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1989: 128, 135.





Τη ζωή των γυναικών καθορίζει η βασανιστική προσδοκία μιας αλλαγής μέσα από το γάμο. Για τις δύο μεγαλύτερες αδελφές έχει οριστικά τελειώσει το περιθώριο της ελπίδας. Η μεγαλύτερη, η Λεμονιά, εξοικειωμένη με την απόγνωση από την απουσία ελπίδας, κρατά το ρόλο του αυταρχικού ταξιθέτη της ζωής των άλλων γυναικών της οικογένειας. Ο αυταρχισμός της κρύβει την πληγωμένη και αδικαιώτη γυναικεία τρυφερότητα, που τη συνέθλιψαν τα οικογενειακά και κοινωνικά αδιέξοδα. Ταυτόχρονα, είναι μία απελπισμένη αντίσταση στην αποδοχή της ζωής της. Η Λεμονιά πολεμάει το αδιέξοδο με τον αυταρχισμό.

Στην αρχή της πορείας προς τη ζωή χωρίς ελπίδα βρίσκεται και η δεύτερη αδελφή, η Ροζαλία: Χαρακτήρας αντίθετος από της Λεμονιάς, τραγουδάει το «φθινόπωρο» της ζωής της, πριν καταλήξει στον οριστικό «χειμώνα». Η αίσθηση του επερχόμενου τέλους και στις δικές της αναζητήσεις για αλλαγή της ζωής, της ανασύρει τα ποιητικά αποστάγματα της μελαγχολίας στην ψυχή της, και θρηνεί τραγουδώντας το αδιέξοδο. Η Ροζαλία εναντίον του αδιεξόδου προβάλλει την ποίηση.

Η Μαρίνα, η τρίτη στη σειρά, είναι η ενεργητική άρνηση στην αποδοχή του μέλλοντος εκείνου που της προδιαγράφει η ζωή των δύο μεγαλύτερων αδελφών. Είναι το κεντρικό πρόσωπο που με τη δράση του θα εξελιχθεί ο μύθος του έργου. Η Μαρίνα δεν διστάζει να «επαναστατήσει» με όλους τους τρόπους ώστε να αποφύγει το προδιαγραφόμενο μέλλον: υποκύπτει σωματικά στις πιέσεις του εργοδηγού, υπαλλήλου στα έργα της επαρχίας, που πουλάει έρωτα για να κυλήσει ο άχαρος χρόνος στην επαρχία· υποκύπτει ψυχικά και ηθικά, επενδύοντας τα όνειρά της στον απατεώνα του έρωτα· υποκύπτει οριστικά και ολοκληρωτικά, αυτοκτονώντας, όταν η ήττα των ονείρων της την έχει φέρει στα όρια του μέλλοντος, που με κάθε τρόπο είχε προσπαθήσει να αποφύγει. Η Μαρίνα πολεμάει το αδιέξοδο επαναστατικά και ηττάται.

Η μικρότερη αδελφή, η Ανθούλα, είναι ο χαρακτήρας στον οποίο ισορροπούν οι ακραίες αντιθέσεις των χαρακτήρων των άλλων αδελφών της. Η στάση της έχει εσωτερικεύσει την εμπειρία από τον ψυχικό αγώνα στον οποίο δοκιμάζονται οι μεγαλύτερες της οικογένειας. Ο ρόλος της αντανάκλα τη συγγραφική πρόθεση και από την άποψη αυτή είναι ο φορέας του υποκινητή της δράσης (δραματοουργού). Έτσι, αντίθετα από τις άλλες, γνωρίζει ότι δυνατότητα αλλαγής της ζωής δεν υπάρχει, και το αποδέχεται:

ΑΝΘΟΥΛΑ Η Μαρίνα έρχεται. Μελετάει μέσα, γραφομηχανή. Έχει πέσει με τα μούτρα. Χα, χα! ... Άλλου είδους ταραχή κι αυτή. Θα πάει λέει σε γραφείο. Θα διοριστεί.

ΛΕΦΟΥΣΗΣ. Πώς! πώς είπατε;



ΑΝΘ. Α, μην ανησυχείτε κι εδώ θα μείνει. Ούτε λόγος να γίνεται! Δε φεύγει κανένας εύκολα από δω-μέσα... Μα οι ιδέες της Μαρίνας... ξέρετε τώρα.

ΛΕΦ. Ώστε λογαριάζει, είπατε...

ΑΝΘ. Τίποτε καλέ! Θα ιδήτε...

(Πράξη Α', σελ. 29).

Αναγνωρίζει ευκολότερα τη δύσκολη πραγματικότητα:

ΡΟΖΑΛΙΑ (Στην Ανθούλα) Μα έλα λοιπόν! Τις βαλίτσες!

ΜΑΡΙΝΑ Τη μικρότερη έφερρες; πού είν' οι άλλες;

ΑΝΘ. (Άθυμη) Δεν έχει άλλες.

ΡΟΖ. Πώς;

ΜΑΡ. Πώς δεν έχει άλλες!

ΑΝΘ. Να, δεν έχει. Αυτή ήταν όλη κι όλη...

ΡΟΖ. Κύριε ελέησον! Είναι δυνατόν καλέ;

ΜΑΡ. Σίγουρα δεν θα είδες καλά. Στάσου να κοιτάξω εγώ. (Παραμερίζει την Ανθούλα και ροβολάει τη σκάλα).

ΡΟΖ. Έλα καημένη και συ, μη στέκεσαι! Πήγαινε γρήγορα το βαλιτσάκι στην κάμαρά του. Μπορεί να χρειάζεται τίποτα για την τουαλέττα του. Εκεί μέσα θάχει βέβαια τα πρόχειρα.

ΑΝΘ. Αχ, Ροζαλία!. (Φεύγει αριστερά)

(αρχή της Β' Πράξης, σελ. 27).

Είναι η μόνη που δεν περιμένει το γάμο:

ΜΑΡ. (Στην Ανθούλα) Δε βαρέθηκες να ράβεις; Έννοια σου και θα προλάβεις τα προικιά σου. Έχεις καιρό.

ΑΝΘ. Δε ράβω προικιά. Μπαλώνομαι.

(Πράξη Γ', σελ. 58).

Γνωρίζει καλά πως η ζωή βρίσκεται στην αποδοχή της, έστω και στην αποδοχή του αδιεξόδου της. Όμως κυρίως έχει συνειδητοποιήσει πως ό,τι δυσκολεύει τη ζωή είναι η αγνόηση της σκληρής πραγματικότητας, όπως επίσης και τα όνειρα της ανατροπής της, γιατί, σύντομα, αποδείχνονται καταστροφικά.

ΑΔΡΙΑΝΟΣ Ελάτε, πάψτε τώρα να θυμόσαστε.

ΑΝΘ. Μπα! θέλοντας και μη θα πάψω. Γιατί να βιαστώ; Έρχεται έτσι κι αλλιώς μια μέρα όπου παύουμε να θυμόμαστε. Να, κοίταξε: Τόδες πολλές φορές τούτο το σπίτι έτσι φωτεινό, χαρούμενο, λιοπερίχυτο; Έξω η άνοιξη, μέσα ένα άσπρο στρωμένο τραπέζι. Δεν είναι σαν πρόμηυμα κιόλας της λήθης;

ΑΔΡ. (Αφήνοντας το βλέμμα του να χαθεί έξω από το παράθυρο, μεθυσμένο) Αλήθεια... η άνοιξη... παντού η άνοιξη. Κι έξω και μέσα!... Σεις!...



ΑΝΘ. Το νου σου, Αδριανέ! Μην ονειρεύεσαι, σου είπα!

(Πράξη Δ', σελ. 78-79).

Η Ανθούλα πλαισιώνεται από δύο άλλους χαρακτήρες, το δάσκαλο Λεφούση και τον φοιτητή Αδριανό. Και οι τρεις έχουν βρει την ισορροπία στην αποδοχή της ζωής όπως είναι ή τους έτυχε. Έτσι μόνο μπορούν να διακρίνουν μικρές ομορφιές, όπως της Άνοιξης. Αντιθέτως τα άτομα που ήλπισαν, ονειρεύτηκαν και αγωνίστηκαν, όπως η Λεμονιά, έχουν οριστικά στερηθεί κι αυτές τις μικρές χαρές από τις μικρές ομορφιές. Είναι η επάρκεια στο ελάχιστο, ένα μάθημα σοφίας που προσφέρει το αδιέξοδο:

ΛΕΜΟΝΙΑ (Ανοίγει τη τζαμόπορτα και μπαίνει. Το βλέμμα της είναι στυλό, το κεφάλι της ασάλευτο, σαν καρφωμένο, κρατάει την ποδιά της γεμάτη αγριόχορτα). Πάει... ρήμαξε! Το περιβόλι χορτάρισε... Πρασίνισε και πύκνωσε ολούθε. Θ' ανέβει να πνίξει και το σπίτι η πρασινάδα... και το σπίτι...

ΑΔΡ. Τί λέει;

ΛΕΜ. Πύκνωσε η πρασινάδα και φουντώνει... Όλα θα τα πνίξει... και το σπίτι... κι εμένα. Θ' ανέβει ίσαμε τα παράθυρα ... ίσαμε τη σκεπή.

ΑΔΡ. Χορταράκι αθώο είναι το καημένο, τί το ξεριζώνετε; Άνοιξη, χαρά Θεού! Δε βλέπετε έξω;

ΛΕΜ. (Δίχως ν' ακούσει) Ξεριζώνω, ξεριζώνω κάθε πρωί... Μα δε φελάει... Κάθε νύχτα καινούριο βλασταίνει και θεριεύει ... Κόρωσε ... Πάει... μας έπνιξε, είμαστε χαμένοι ... (Βγαίνει αργά από την αριστερή πόρτα, αφήνοντάς την ανοιχτή).

ΑΝΘ. Άμοιρη Λεμονιά!...

(Πράξη Δ', σελ. 79).

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα δράμα που θεμελιώνεται στη δράση των προσώπων και όχι του μύθου και των γεγονότων. Ο μύθος δεν εξελίσσεται με βιαιότητες, συγκρούσεις και πλοκή επεισοδίων. Αν θεωρήσουμε εμφαντικά τα δύο γεγονότα: της αυτοκτονίας και της οικονομικής εξαθλίωσης που προκαλεί ο γιος της οικογένειας, αυτά δεν επεμβαίνουν καταλυτικά στη ζωή της. Το πρώτο, κυρίως, έχει θύμα την ίδια την αυτόχειρα. Η ζωή συνεχίζεται στους ίδιους χαμηλούς τόνους, το σκηνικό έχει τον πιο φωτεινό χρωματισμό, και δίνεται, δραματουργικά, το προβάδισμα στο λόγο της Ανθούλας που, τότε, πρωταγωνιστεί και καθοδηγεί τη συντροφιά με τους επισκέπτες Λεφούση και Αδριανό, όπου και οι τρεις μαζί αντιπροσωπεύουν τη στάση που αποδέχεται το αδιέξοδο. Και εδώ θα σημειώναμε μία ακόμη μνήμη από τα πρόσωπα του Chekhov που η ζωή τους εμφανίζεται ταυτόχρονα ως πτώση και ως πτήση<sup>1</sup>.

1. Για το θέμα αυτό και γενικότερα για τις κατηγορίες των χαρακτήρων στο έργο του Chekhov βλ. Β. Gourfinkel, ό.π.: 141.



Η δράση, λοιπόν, δεν είναι του μύθου αλλά των προσώπων και της εσωτερικής τους ζωής, και μόνο απαλυμένες εκδηλώσεις της φτάνουν στην επιφάνεια του δράματος. Η σύγκρουση και η τραγική ουσία διατρέχουν ως ρεύμα το υπόβαθρο του δράματος, και θα εντοπίζαμε την πηγή αυτής της σύγκρουσης ανάμεσα στις δυο αντιθετικές κατηγορίες χαρακτήρων: των οραματιστών και των ρεαλιστών.

Τραγικά είναι τα πρόσωπα της πρώτης κατηγορίας, των ονειροπόλων. Σ' αυτά η σύγκρουση ονείρου/πραγματικότητας τα καθιστά θύματα της ζωής. Σύγκρουση, χωρίς φανερούς εχθρούς και βίαια εμπόδια, γι' αυτό και η τραγικότητα είναι βαθύτερη· δεν αναιρείται με την υπέρβαση των εμποδίων: Γιατί οι αντίμαχες δυνάμεις (όνειρο/πραγματικότητα) είναι τέτοιες από τη φύση τους, εξαρχής δεδομένες. Η αντιπαλότητα και η σύγκρουση ανήκει στην κοσμική τάξη και όχι στην ανθρώπινη.

Τα πρόσωπα της δεύτερης κατηγορίας, αν δεν είναι τραγικά θύματα, είναι τα δραματικά πρόσωπα που σηκώνουν αδιαμαρτύρητα, χωρίς τη βοήθεια που προσφέρει η διαφυγή στο όνειρο, το βάρος όλης της ασχήμιας της πραγματικότητας. Ζούνε συνειδητά, βιώνοντας ως διέξοδο το αδιέξοδο, μια ζωή που δεν τη διάλεξαν, αλλά τους διάλεξε.

Και στις δύο περιπτώσεις<sup>1</sup> έχουμε τις δραματικές διαβαθμίσεις της ζωής ενός μικρόκοσμου, που βρίσκεται αντιμέτωπος με συνθήκες που ανήκουν τόσο στα όρια της ανθρώπινης ζωής (οικονομικές ανάγκες, κοινωνικά και ηθικά προβλήματα κ.ά.) όσο και στον ευρύτερο ορίζοντα που περιβάλλει την ανθρώπινη κοινωνία και που είναι θέμα κοσμικής τάξης (όνειρο/πραγματικότητα).

Από την άποψη αυτή έχουμε ένα αστικό δράμα που υπερβαίνει από πολλές πλευρές τόσο τον ρεαλισμό της απεικόνισης όσο και τον κοινωνιοκριτικό ρεαλισμό του συμβατικού αστικού δράματος: στο επίπεδο του σκηνικού χώρου είναι η λειτουργία της εσωτερικής διάστασης της ρεαλιστικής προφάνειας· στο επίπεδο του μύθου είναι το δράμα των ψυχών και όχι των γεγονότων· στο επίπεδο της σύγκρουσης είναι η αναμέτρηση της ανθρώπινης και κοσμικής τάξης.

Στο *Κωνσταντίνου και Ελένης*<sup>2</sup>, «έργο σε δύο Πράξεις», ο χαρακτηρισμός («έργο») μας κατευθύνει σε μια τάση του συγχρόνου δράματος να υπερβεί τις ειδολογικές διακρίσεις. Στο σύγχρονο δράμα συχνά η κωμικότητα φαινόταν τραγική, και το αντίστροφο. Κορυφαία, η περίπτωση του

1. Υπάρχει και η κατηγοριοποίηση που προτείνει η N. Goufinel, ό.π., για τον Chekhov και που ισχύει και για τον Τερζάκη. Ωστόσο, εδώ, μας ενδιαφέρουν τα πρόσωπα του υπο-κειμένου, του διπλού επιπέδου.

2. Το κείμενο στην έκδοση: Γ. Σεβαστίκογλου, *Θέατρο. Κωνσταντίνου και Ελένης*. Αγγέλα. Θάνατος Βασιλικού Επιτρόπου, Κέδρος, 1992: 23-112.



πιραντελλικού θεάτρου. Και, αργότερα, το θέατρο του παραλόγου, με την τραγική σάτιρα της κούφιας και τυποποιημένης καθημερινότητας. Στην ίδια αντίληψη βρίσκεται και η χρήση του όρου Stück από τον Brecht. Βέβαια, η θεωρητική αντίληψη που υφέρπει πίσω από ανάλογους χαρακτηρισμούς εκδηλώνεται και στο επίπεδο της φόρμας: είναι η δομή του ταμπλώ στο Stationendrama και το επικό θέατρο<sup>1</sup>.

Στο έργο του Σεβαστίκογλου, ο χώρος είναι ο τυπικός του αστικού δράματος: το μέρος εκείνο του αστικού οίκου που εκτυλίσσεται η επίσημη (και δημοσιοποιήσιμη) ζωή της οικογένειας, το σαλόνι. Η λειτουργία της κοινωνικής σημασίας του χώρου γίνεται δραστικότερη από την πράξη που θα φιλοξενήσει και το δραματικό χρόνο: η οικογένεια γιορτάζει τον πατέρα και τη μικρότερη κόρη. Έχουμε το δίδυμο θρησκεία/οικογένεια, στην αστική του μετάλλαξη: γιορτή (κοινωνική, κοσμική) της οικογένειας. Είναι το δραματικό υλικό, του οποίου η δραματουργική επεξεργασία θα κατευθυνθεί στο να πλήξει το κύρος και να αναδείξει τον εκφυλισμό των θεσμών και τη δυστυχία των ανθρώπων.

Ο χώρος (σαλόνι) και ο χρόνος (μέρα γιορτής), δύο ισχυρά στοιχεία της αστικής καθημερινότητας, με το δικό τους ιδιαίτερο βάρος σημασίας, πλαισιώνουν τη διαδραμάτιση της ζωής της οικογένειας. Είναι η οικογένεια του Κώτσου Τσορμπάτζη: η γυναίκα του Ζωή, οι δύο κόρες Ελένη και Ράνια, ο μικρός γιος Αντρέας (που δεν εμφανίζεται· ακούμε τη φωνή του). Στο σπίτι της οικογένειας μένει η δασκάλα του μικρού Αντρέα, των Γαλλικών, η Mademoiselle Liane, ο ανέστιος Τρελογιώργης, που βρήκε μια φιλόξενη γωνιά, βοηθώντας με τη σειρά του στις δουλειές της οικογένειας. Τακτικός επισκέπτης ο κύριος Φαίδων, δάσκαλος του Αντρέα, και καλεσμένος στις γιορτές ο κλεπτομανής θείος Αθηνογένης.

Την οικογένεια, την ημέρα της γιορτής, επισκέπτεται η οικογένεια του Δημητρώ Σερίφη: ο γιος του Ρωμύλος, η αδελφή του Δημητρώ, Αμαλία, καθώς και η Προξενήτρα του γάμου Ρωμύλου και Ράνιας. Επίσης μικρή εμφάνιση κάνουν ένας Επισκέπτης και ο Άνθρωπος με το Γυλιό.

Οι δύο πράξεις μοιράζονται στο χρόνο και σε αντίστοιχες στιγμές της οικογενειακής ζωής: πρώι, η πρώτη πράξη, ο χρόνος και η μορφή της ιδιωτικής καθημερινότητας, ανάμεσα στα στενότερα πρόσωπα της οικογένειας ενώ ετοιμάζεται για τη γιορτή· βράδυ, η δεύτερη πράξη, όπου υποστέλλεται ο ιδιωτικός, κλειστός οικογενειακός χαρακτήρας και δημοσιοποιείται η ζωή μπροστά στους ξένους επισκέπτες. Παρόμοια, και στο γενικότερο

1. Για τους προβληματισμούς της δομής στο δράμα του αιώνα μας βλ. Oscar Biddel, «Contemporary Theater and Aesthetic Distances» στο: *Brecht. A Collection of critical essays*. Edited by Peter Demetz, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1968: 61 κ.ε.





επίπεδο της δομής της αφήγησης, η πρώτη πράξη προετοιμάζει την επόμενη, η οποία θα επιβεβαιώσει το status της ζωής της πρώτης, παίρνοντας έτσι η δομή το κυκλικό αφηγηματικό σχήμα, που παραπέμπει στην αέναη επανάληψη και στην απουσία λύσης του προβλήματος.

Κεντρικό θέμα είναι ο βασικός θεσμός της ελληνικής κοινωνίας, η οικογένεια, καθώς και ένας θεμελιώδης πολιτισμικός κώδικας, η θρησκεία, που βρίσκονται όμως στην πορεία της τυποποίησης, της προσχηματικής και συμβατικής ζωής, με αποτέλεσμα το αδιέξοδο της ατομικής ύπαρξης. Το αδιέξοδο αναδειχνει κωμική —και γι' αυτό τραγική— την προσπάθεια για την εξασφάλιση της ευπρέπειας και της κομψότητας των αστικών τύπων (Ζωή, Liane, Προξενήτρα, Δημητρός, Αμαλία, Ρωμύλος, Επισκέπτης) και τραγική επίσης την απόπειρα απεγκλωβισμού από την υποκρισία και της εγκατάστασης αυθεντικών ανθρώπινων σχέσεων (Τρελογιώργης, Ελένη, Ράνια, Κύριος Φαίδων, Κώτσο, Άνθρωπος με το Γυλιό). Η διαφορά δημιουργεί και το πεδίο της σύγκρουσης ανάμεσα στους φορείς-πρόσωπα της πρώτης δρώσας δύναμης και τους φορείς-πρόσωπα της δεύτερης.

Στην πρώτη πράξη αναπτύσσεται η σύγκρουση της Ζωής προς ό,τι την περιβάλλει, έτσι που το όνομα της ηρωίδας να λειτουργεί ως ένα ειρωνικό σχόλιο της οντολογικής της υπόστασης. Είναι ο τύπος μια νευρωτικής μικροαστής, που αντιμετωπίζει με υπαρξιακό δέος την «αδυναμία» των δικών της ανθρώπων να προσαρμόσουν τη στάση τους προς τα «τακτοποιημένα» αντικείμενα (καθίσματα, κουταλάκια, φαγητά κ.ά.), που η ίδια φροντίζει και επιβλέπει· αγνοεί την εσωτερική ζωή των δικών της, αλλά γνωρίζει άριστα τι περιέχει το κάθε κουτί της κουζίνας και ποια η θέση του στα ράφια<sup>1</sup>. Ακόμα και οι πιο ανθρώπινες χειρονομίες της Ζωής στοχεύουν σ' αυτή τη στοίχιση των ανθρώπων με τα πράγματα: το δώρο της προς τον Κώτσο, καλτσοδέτες και ένας οδηγός καλής συμπεριφοράς<sup>2</sup>, είναι το αποκορύφωμα μιας ζωής σφιγμένης και εγκλωβισμένης στην τυπολατρική αντίληψη. Η στάση βέβαια αυτή είναι αναπαραγωγή της δικής της στραγγαλισμένης ζωής, που τη διαχέει στο περιβάλλον της.

Στον αντίποδα βρίσκονται όσοι αντιστέκονται στην αλλοτρίωση της Ζωής. Έχουν το όνειρο της φυγής και φαντάζονται την καταφυγή τους άλλοι στη Γαλάζια Πολιτεία του Τρελογιώργη και άλλοι οπουδήποτε, αρκεί να φύγουν· αρνούνται τον εγκλεισμό, πολεμούν το αδιέξοδο με το όνειρο. Οι τυπολογικές αντιστοιχίες με το έργο του Τερζάκη είναι εμφανείς, ωστόσο η βαθειά διαφορά τους βρίσκεται στη φόρμα και στην τεχνική της σύγκρουσης.

1. Γ. Σεβαστίογλου, *Θέατρο*: ό.π.: 61.

2. *Ό.π.*: 62-63.



Η φόρμα της σύγκρουσης δεν ακολουθεί την παραδοσιακή δραματική της δομή. Τα πρόσωπα δεν συγκρούονται μεταξύ τους για τις διαφορετικές τους πεποιθήσεις: η Ζωή δεν βρίσκει αντιστάσεις σ' αυτό που υποδεικνύει· όλοι προσπαθούν να εκτελέσουν τις διαταγές της. Τα πρόσωπα που αρνούνται τον κόσμο της Ζωής ενεργοποιούν το όνειρο, χωρίς να συγκρούονται με τον αντίπαλο. Πρόκειται για μια σύγκρουση που δεν βασίζεται στη φόρμα της φανεράς αντιπαράθεσης, αλλά της εσωτερικής της διάστασης: Με τον τρόπο αυτό η κάθε στάση και κίνηση αποκτά μια κρυφή πολυσημία. Και στις περιπτώσεις ακόμη υποταγής των προσώπων σε ένα κανόνα ζωής που δεν πιστεύουν, γίνεται ένα βήμα εγγύτερα προς το αδιέξοδο, προς μία σταδιακή εξάντληση του περιθωρίου της αντοχής. Είναι μικρές, βαθμιαίες ρήξεις που οδηγούν στην οριστική ρήξη. Η πρώτη πράξη τελειώνει με μια ρήξη αυτής της μορφής, την φυγή/εξαφάνιση της Ελένης, που πληροφορούμαστε στην αρχή της δεύτερης πράξης: χειρονομία που κάνει πράξη τη σύγκρουση με το αρνητικό μοντέλο ζωής.

Η δεύτερη πράξη που οδηγεί στη σταδιακή απογύμνωση του κόσμου Ζωής, αρχίζει με μία σειρά απειλητικών σημείων: την έξοδο από το κλουβί και εξαφάνιση του παπαγάλου καθώς και το φόβο της επανόδου του με απρόβλεπτες συνέπειες για την τόσο μελετημένη σοβαρότητα της οικογένειας· την εξαφάνιση της εορτάζουσας Ελένης, που κρατείται μυστική στους επισκέπτες· την άρνηση της Ράνιας να παντρευτεί το νεαρό (το Ρωμύλο), που της προορίζουν η μητέρα της και η προξενήτρα. Λειτουργούν ως συσσωρευμένες απειλές αποδιοργάνωσης όλου του τυπολατρικού και συμβατικού συστήματος ζωής. Η απειλή της ανατροπής λειτουργεί όπως το τσεχοφικό υπο-κείμενο που υποβαστάζει τη δράση της επιφάνειας, δηλαδή της υποκριτικής γιορτινής συγκέντρωσης.

Όμως ταυτόχρονα η απειλή της ισορροπίας των τύπων γίνεται πράξη δραστηκή, δηλαδή κέντρο της δραματικής επιφάνειας, μέσω της τεχνικής μιας υπονόμησης διπλής φοράς: της αυτοϋπονόμησης και της υπονόμησης του υποκινητή (δραματουργού).

Φορείς της πρώτης μορφής, της αυτοϋπονόμησης, είναι οι ήρωες που αντιπροσωπεύουν τη συμβατική και ασήμαντη καθημερινότητα, οι σύμμαχοι της Ζωής, ενώ την υπονόμηση του υποκινητή μοιράζονται οι θετικοί ήρωες με προτεραιότητα στη δράση του Τρελλογιώργη και στόχο τους ήρωες της αντίπαλης κατηγορίας. Η λειτουργία της αυτοϋπονόμησης έχει πλούσιες δραματουργικές συνέπειες. Μία από αυτές είναι η μετατροπή του αντιπάλου σε σύμμαχο των θετικών ηρώων, με την έννοια της ηθικής τους δικαίωσης. Έτσι, ο καταρχήν προσεκτικός στην τήρηση των τύπων διάλογος Δημητρώ-Αμαλίας στο σαλόνι της οικογένειας που επισκέ-



πτονται, ταχύτατα εξελίσσεται σε διαλογικό πόλεμο με αμοιβαίες επιτιμήσεις και αποκαλυπτικές συνέπειες: η έπαρση της Αμαλίας για τη μουσική της παιδεία φαίνεται αστεία μετά το λόγο της Προξενήτρας, ενώ ο αδελφός της μας προτείνει να τη φανταστούμε ως μία κωμική φιγούρα.

**ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ** [...] Και στο μεταξύ, μια και γύρισε η Ελένη μας, να μας παίξει λίγο πιάνο. Να δεις τι όμορφα, κύριε Δημητρό μου. Κι ασένα, Αμαλία μου, που σ' αρέσει η μουσική, κι όλο μπρος μπρος μου στέκεις στην εκκλησία ν' ακούς τους ψαλτάδες, θα ξεπαλαβώσεις.

**ΑΜΑΛΙΑ** (Στριφνά) Σαν ήμουν πιο νέα, είχαν να λένε οι δάσκαλοί μου, τι όμορφα που έπαιζα άρπα.

**ΔΗΜΗΤΡΟΣ** Όργανο που πήγες και το διέλεξες. Δυο μπόια πράμα, να το κρατάς στην αγκαλιά σου. Γιουου!

**ΑΜΑΛ.** Δε το 'ξερα ν' αφήσω την κλίση μου, για να μη σου κακοφανεί εσένα.

(Πράξη Β', σελ. 86).

Η επιδεικτική προβολή μιας βιοτικής άνεσης και υψηλών κοινωνικών σχέσεων εκ μέρους της Αμαλίας ερεθίζει την επιθετικότητα του Δημητρού που αντιστρέφει τα πράγματα

**ΑΜΑΛ.** (Για ν' ανοίξει κουβέντα). Το καλοκαίρι που σκοπεύετε να πάτε; **ΖΩΗ** (Κρύβει την αναστάτωση της). Μα, τι να σας πω. Δεν τ' αποφάσισε ακόμα ο Κώτσος [...]

**ΑΜΑΛ.** Εμείς τι να σας πω; Όχι να παινευτώ, το σπίτι μας το καλοκαιριάτικο είναι χάρμα.

**ΔΗΜ.** Όχι και χάρμα, Αμαλία. Το χτυπά ο ήλιος από παντού. Και το κουνούπι πάει σύννεφο.

**ΑΜΑΛ.** (Σα να δαγκώνει). Καλοκαίρι είναι, τι ήθελες να κάνει, δροσιά; Και κουνούπια πού δεν έχει; (Στους άλλους) Αντίκρυ μας έρχονται και κάτι ξένοι. Στην Πρεσβεία εργάζεται ο άντρας. Καλή θέση. Γραμματικός.

**ΔΗΜ.** Του γραμματικού γραμματικός.

**ΚΩΤΣΟΣ** Της γούνας μου μανίκι (Γελούν κι οι δυο).

(Πράξη Β', σελ. 101)

Η θηλυκότητα και η φιλαρέσκεια της Αμαλίας ανατρέπεται από την αποκάλυψη της αποτυχίας της να συγκινήσει ερωτικά τους άντρες:

**ΠΡΟΞ.** Ωραία τα σκουλαρίκια σου, Αμαλία μου.

**ΔΗΜ.** Δικό μου δώρο. Τότε που θα παντρευόταν. Δεν παντρεύτηκε όμως, της έμειναν. Χαλάλι. (Γελά. Έχει ζαλιστεί λίγο).

**ΑΜΑΛ.** Αν δεν παντρεύτηκα είναι που δεν το 'θελα εγώ.

**ΔΗΜ.** Κι εσύ δεν το 'θελες κι εκείνος δεν το 'θελε: Ταιριάξατε.



ΑΜΑΛ. Εκείνος το 'θελε.

ΔΗΜ. Αφού δεν το 'θελε, Αμαλία, ο άνθρωπος. Γιατί επιμένεις;

ΑΜΑΛ. Το 'θελε σου λέω και το 'κρυβε.

ΚΩΤΣΟΣ Τι έχει να κάνει και τσακωνόσαστε; Ο σκοπός είναι: έγινε ο γάμος; Όχι.

ΔΗΜ. Αυτό είναι. N'est-ce pas? [...].

ΑΜΑΛ. (Υστερικά) Έχει να κάνει για την υπόληψή μου.

ΔΗΜ. Από τώρα κι ύστερα, μωρέ Αμαλία;

ΑΜΑΛ. Μάλιστα.

ΠΡΟΞ. (Σοβαρά, σα να λέει κάτι). Η τιμή τιμή δεν έχει.

Αλλά και η σοβαροφάνεια του Δημητρώ αποκαλύπτεται, γιατί τον εκθέτει ο ασυγκράτητος ερωτικός εκστασιασμός του σε κάθε εμφάνιση της Mademoiselle Liane. Ακόμη, όλα τα πρόσωπα του σαλονιού συμμετέχουν στην αυτοϋπονόμευσή τους με τον κενό νοήματος διάλογο και την απεγνωσμένη προσπάθεια να βρεθεί θέμα συζήτησης<sup>1</sup>.

Στη μεταλλαγή που αναφέραμε, του αντιπάλου σε σύμμαχο μέσω της αυτοϋπονόμευσης, αντιστέκεται η Προξενήτρα. Ο ρόλος της, ρόλος με μεγάλη δραματουργική παράδοση από τη λατινική και την αναγεννησιακή κωμωδία ως μεσίτρα, ρουφιάννα, προξενήτρα, από τη φύση του κρατάει το ρόλο του θεματοφύλακα του κόσμου που τη δημιούργησε και που τον υπηρετεί. Από την παράδοση ο ρόλος της είναι εκείνος της πειθούς· πείθει, εμφανίζοντας τον κόσμο σύμφωνα με τις επιθυμίες των ανθρώπων που υπηρετεί. Στο δράμα του Σεβαστίκογλου διαθέτει ένα πλούσιο σύνολο χαρακτηριστικών που ανήκουν στη φύση, την «επαγγελματική», του προσώπου. Στην πρώτη πράξη η Προξενήτρα είναι βοηθός της Ζωής και στηρίζει τον δικό της κόσμο: προσπαθεί να πείσει για τα φιλικά της αισθήματα, να υπολογίζουν στην εχεμύθειά της, να κερδίσει την εμπιστοσύνη και γενικά επιδιώκει να εμπεδώσει τη χρησιμότητα του δικού της ρόλου. Στη συνέχεια, κυρίως στη δεύτερη πράξη, ο ρόλος της είναι να διατηρήσει την απειλούμενη ισορροπία του κόσμου που αντιπροσωπεύει, να υποστηρίξει το κύρος, τον ηθικό του κώδικα, τη σοβαρότητα και την ανωτερότητά του, να μην επιτρέψει, τελικά, να πέσει η μάσκα. Έτσι, επιτίθεται στον αντίπαλο (Τρελογιώργη), διασύρει και διαλαλεί την προσωπική ζωή των άλλων, ενώ δικαιολογεί και αποενοχοποιεί τον δικό της κόσμο, και, όταν απειλείται με κατάρρευση, αναλαμβάνει να τον ενθαρρύνει και να τον αποκαταστήσει<sup>2</sup>.

1. Πράξη Β': 76-77, 83-85,

2. Πράξη Β': 106, 107, 108.



Μεγαλύτερη έκταση έχει η τεχνική της υπονόμησης που προκαλεί ο υποκινητής (δραματοουργός):

1. Η ποιητική γλώσσα του Τρελογιώργη και του Ανθρώπου με το Γυλιό, δύο προσώπων χωρίς καταγωγή, εξαρτήσεις και δεσμεύσεις, ελευθερών, ή του Φαίδωνα, παρόμοια αποδεσμευμένου από τυπολατρικές αντιλήψεις. Η γλώσσα του Τρελογιώργη εγκαθιστά σχέσεις τρυφερότητας και ατμόσφαιρα ουσιαστικής και αθώας αγάπης:

ΤΡΕΛΟΓ. Μανίτσα!

ΕΛΕΝΗ Ου, Τρελογιώργη, με τρόμαξες.

ΤΡΕΛΟΓ. [...] Μανίτσα μου... μανίτσα μου... μανίτσα των ματιών μου!  
(αρχή της πρώτης Πράξης, σελ. 27).

Δημιουργεί ποίηση μέσα από την περιγραφή της εικόνας των ελάχιστων πραγμάτων, που ταυτόχρονα ουσιώνουν τη σχέση ταύτισης του ανθρώπου με τη φύση και προβάλλεται ως μοντέλο λυτρωτικό:

ΕΛΕΝΗ Έναν κάβουρα! (Τρέχει και κάθεται χάμω δίπλα του). Να τον δω. Άνοιξέ το γρήγορα!

ΤΡΕΛΟΓ. (Ανοίγει σοβαρά σοβαρά το κουτί). Εγώ τον ανάστησα, εγώ. Εγώ τονε μεγάλωσα. Τοσοδούλης-δα-νανάς ήντουνε, σαν τονε ξετρού πωσα από κάτω από 'να ογρό βότσαλο. Τονε τάισα φύκι χλωρό, τονε τάισα ψαράκι λιανό και γαριδούλα μωραδέλι, σαν το γυαλί ήντουνε το καυκί της, που πορπάταγε κι έβλεπες από κάτω της τον άμμο[...]  
(Πράξη Α', σελ. 30).

Φορέας παρόμοιου λυρισμού και ο Φαίδων:

ΦΑΙΔΩΝ Θα του έδειχνα τι όμορφοι που είναι οι ίσκιοι των ψαριών καθώς γλιστρούν το καλοκαίρι πάνω στην κυματιστή άμμο, στα ρηχά νερά. Για κείνον θα μάζευα το φθινόπωρο τ' αγριοκάστανα που πέφτουν πάνω στα μαραμένα φύλλα, μην τσιμπηθεί από τ' αγκάθια τους.  
(Πράξη Πρώτη, σελ. 44).

2. Χρήση της διαλογικής παρέμβασης. Διάλογοι για διαφορετικά θέματα, διαφορετικών συζητητών, που διασταυρώνονται και διαπλέκονται με τρόπο που να αναιρείται η σοβαρότητα του διαλόγου των κεντρικών προσώπων:

ΕΛΕΝΗ Είν' όμορφος ο γαμπρός; (Η Ζωή την αγριοκοιτάζει).

ΠΡΟΞ. Όμορφο νά τον πω, δεν τονε λέω. Έχει όμως λεβεντιά  
[...]

ΦΩΝΗ Έχει λαιμό σαν απιδοτσούνι.

ΠΡΟΞ. Κι ένα κιμπάριο.

ΦΩΝΗ Και τα μαλλιά του έχουν χυθεί τόπο τόπο.

ΠΡΟΞ. Μιαν αρχοντιά.

ΦΩΝΗ Σαν ήτανε μικρός έβγαλε σκυλόδοντο.





ΠΡΟΞ. Αν είχα εγώ κόρη, τι να σας πω...

ΦΩΝΗ Κάλλιο τη σκότωνα παρά να του τη δώκω.

ΠΡΟΞ. Το ντύσιμό του ό,τι ακριβό.

ΦΩΝΗ Έχει ένα μπάλωμα τριανταφυλλί στο σώβρακο.

(Πράξη Πρώτη, σελ. 38).

Παραλλαγή αυτού του σχήματος είναι οι αντιστιχτικοί διάλογοι ηρώων και αντίμαχων, όπου οι δεύτεροι δεν είναι ικανοί να εισχωρήσουν στη σημασιακή περιοχή των λόγων των ηρώων<sup>1</sup>.

3. Ο εμβολισμός της σοβαροφάνειας με την παρέμβαση αφηγηματικών περιγραφών, που δημιουργούν εικόνες αστειότητας και γελοιότητας των σοβαροφανών. Ο Κώτσος υπονομεύει τον καθωσπρεπισμό των επισκεπτών προτείνοντάς τους παιχνίδια που από την περιγραφή τους φανταζόμαστε τους επισκέπτες σε στάσεις κωμικότατες<sup>2</sup>.

4. Αποκατάσταση του αντεστραμμένου κόσμου της σύμβασης:

- α. ο παιδικός συνειρμός συλλαμβάνει την ουσία των σχέσεων: τα στεφάνια του γάμου ανακαλούν την εικόνα από τις καινούριες παντόφλες του πατέρα που είναι δεμένες με σπάγγο<sup>3</sup>.
- β. το μέγεθος της πνευματικής μετριότητας του γαμπρού (Ρωμούλου) υπερισχύει της τεχνικής συγκάλυψής της<sup>4</sup>.
- γ. αποκάλυψη των αληθινών προσώπων και υπονόμηση της νομιμοποιημένης απάτης: ο κύριος Φαίδων αποκαλύπτει ότι η Mademoiselle Liane είναι ελληνίδα<sup>5</sup>. Ο Κώτσος δίνει την πραγματική εικόνα της πατρικής οικογένειας της συζύγου του, Ζωής: ο αδελφός της είναι μέθυσος<sup>6</sup>, ο θελός Αθηνογένης κλεπτομανής<sup>7</sup>. Την εικόνα συμπληρώνει η αφήγηση του Τρελογιώργη για τη σκληρότητα και βαναυσότητα του αδελφού, βασανιστή άκακων ζώων, κατά την παιδική του ηλικία<sup>8</sup>.
- δ. απορρύθμιση των όρων μιας καθωσπρέπει κοινωνικής συμπεριφοράς από τον Τρελογιώργη: στη θέση της «στημένης» φωτογραφίας, μνημείο απαθανάτισης της πιο ρηχής και προσχηματικής ζωής, η πραγματική εικόνα της γελοιότητας από το ξάφνιασμα του Τρελογιώργη, που συλλαμβάνει τα πρόσωπα στην ετοιμασία του υποκριτικού τους

1. Χαρακτηριστικός ο «διάλογος» Ρωμούλου, Ράνιας, Ανθρώπου με το Γυλιό, σσ. 88-90.

2. Πράξη Δεύτερη, σελ. 86.

3. Πράξη Δεύτερη, σελ. 81.

4. Πράξη Δεύτερη, σελ. 97.

5. Πράξη Δεύτερη, σελ. 96.

6. Πράξη Δεύτερη, σελ. 100.

7. Πράξη Πρώτη, σελ. 52-53.

8. Πράξη Δεύτερη, σελ. 105-106.



ρόλου<sup>1</sup>. Η απορρύθμιση επεκτείνεται με τη συνεχιζόμενη παρέμβαση του ίδιου ήρωα που καταφέρει να αποκαλύψει τα κρυμμένα πρόσωπα. Η απογύμνωση, που συμβολικά θα προταθεί ως η μόνη έντιμη στάση από τον Τρελογιώργη, γίνεται με τρόπο τελετουργικό<sup>2</sup>.

4. Ο συμβολισμός του παπαγάλου, συμπυκνώνει την τάση φυγής των ηρώων, καθώς και τον τελικό εγκλεισμό τους στο αδιέξοδο· υποδεικνύει τη νομιμότητα της ανατροπής της συμβατικής ζωής από τα δικαιώματα της φυσικής ζωής. Λειτουργεί ως απειλή κατάρρευσης της σοβαροφάνειας από την αναμενόμενη επιστροφή του στο σαλόνι με τους ξένους επισκέπτες, την ημέρα της γιορτής της οικογένειας. Ταυτόχρονα, η επιστροφή του παπαγάλου στο κλουβί συστοιχεί με τον προγραμματιζόμενο από τη Ζωή εγκλεισμό των «επαναστατών» Ελένης και Αντρέα σε εσωτερικό σχολείο και με την αποσύνδεση της ουσιαστικής και γόνιμης σχέσης επικοινωνίας του μικρού Αντρέα με το δάσκαλό του κύριο Φαίδωνα.

Η ιδιομορφία στη φόρμα της σύγκρουσης επηρεάζει το σύνολο της δομής καθώς και της «λύσης» του έργου. Το τέλος έρχεται, χωρίς τίποτα να αλλάξει, όπως συμβαίνει στα έργα της ίδιας αισθητικής συνάφειας<sup>3</sup>. Η «λύση» πρέπει να αναζητηθεί στο εσωτερικό της διαδραμάτισης της υπόθεσης: λύση είναι η υπονόμηση του αστικού καθωσπρεπισμού. Γιατί, η αισιοδοξία μιας οριστικής διάλυσης είναι ανέφικτη. Δραματική άποψη, διατυπωμένη και θεωρητικά από τον Σεβαστίκογλου: «Το θεατρικό έργο είναι ισότιμη σύγκρουση δραματικών προσώπων. Τα έργα που προσκομίζουν εύκολες νίκες, που δημιουργούν ένα κλίμα πλαστής αισιοδοξίας, όχι μόνον δεν πείθουν, αλλά και βλάπτουν, γιατί επαναπαύουν»<sup>4</sup>.

Η λύση, λοιπόν, δεν είναι η διάλυση και άρση της σύγκρουσης αλλά η διαλυτική σάτιρα και υπονόμηση, η αμείλικτη καταδίκη. Γιατί ο κόσμος συνεχίζει να κατασκευάζει ασφυκτικούς θεσμούς και ψεύτικες σχέσεις· η αποφυγή τους επιτυγχάνεται μόνο με ατομικές αντιστάσεις και αποδεσμεύσεις τέτοιες που να διασώζουν την ειλικρίνεια και την αθωότητα της γνησιότητας στις ανθρώπινες σχέσεις.

Είναι η υπόδειξη μιας ζωής «ουσιαστικής» επαφής, που πρέπει να αποκατασταθεί. Είναι η εσωτερική ισορροπία του ατόμου που οφείλει να γίνει πράξη κοινωνική. Ο Σεβαστίκογλου ακολουθεί με αρκετή συνέπεια τη τσεχοφική καθημερινότητα και την οπτική της δραματουργήσής της.

1. Πράξη Δεύτερη σελ. 105.

2. Πράξη Δεύτερη, σελ. 107.

3. Για τη μη-λύση στον Chekhov βλ. Gourfinkel, ό.π.: 135.

4. Γ. Σεβαστίκογλου *Πράξεις*, ό.π.: 70.



Η ερμηνεία του στις *Τρεις αδελφές*<sup>1</sup> θα μπορούσε να αποδοθεί ως σχόλιο στο *Κωνσταντίνου και Ελένης*. Η σχέση αυτή αποδεικνύεται στο χρόνο ως μία μακρά σπουδή του έλληνα δραματουργού, που καθοδηγεί και στηρίζει τη διαδρομή στα πρόσωπα και τους χώρους του δικού του δράματος.

Ωστόσο πρέπει να αναφερθεί και μια άλλη αξιοσημείωτη συνάφεια, στην οποία ανήκει το έργο *Κωνσταντίνου και Ελένης* και ως ένα βαθμό το *Γαμήλιο Έμβατήριο*, και η οποία τα συνδέει με τη δραματουργική μας παράδοση. Υπάρχουν σημαντικές τυπολογικές ομοιότητες, όπως λόγου χάρη το είδος της «λύσης» που προτείνεται, σε δραματικά έργα που μελετούν τις συνέπειες του κυρίαρχου ηθικού κανόνα στην ατομική ζωή των προσώπων. Στην ελληνική δραματογραφία υπάρχει μια δραματουργική παράδοση που ξεκινά από το τέλος του 19ου αιώνα και κυρίως με τα έργα του Η. Καπετανάκη *Η Βεγγέρα* (1894) και *Το γεύμα του Παπύ* (1901). Στα κοινά στοιχεία αυτής της παράδοσης είναι ότι στο κέντρο της σκηνικής δράσης βρίσκονται τα ήθη των κατοίκων της πόλης και η προσπάθεια των ηρώων να ευθυγραμμιστούν με τον αστικό καθωσπρεπισμό. Η σύγκρουση συμβαίνει ανάμεσα στον ελληνικό/παραδοσιακό και τον ξενόφερτο/αστικό κώδικα συμπεριφοράς (Καπετανάκη) ή ανάμεσα στον φυσικο/αυθεντικό και τον τυποποιημένο και πλαστό ηθικό κώδικα (Σεβαστίογλου).

Ταυτόχρονα μας προσφέρεται η ευκαιρία να επιβεβαιώσουμε τη ρεαλιστική ωρίμανση στην πορεία του αστικού δράματος, μέσα από τη διαφορά στην μορφή της «λύσης» που προτείνεται στη *Βεγγέρα*. Καταρχήν στο έργο του Καπετανάκη η «λύση» δικαιώνει την εθιμοτυπία· τίποτα δεν αλλάζει στον κόσμο. Εξερχόμενος της σκηνής και του σπιτιού του οικοδεσπότη Νερουλού ο Νίκος, ανηψιός του καλεσμένου κ. Στενού και υποψήφιος γαμπρός για τις κόρες της οικογένειας, απευθύνει προς τους οικοδεσπότες, που οργάνωσαν τη βεγγέρα: «Εγώ όμως, πριν φύγω θα σας δώσω μίαν συμβουλήν! Η βεγγέρα είναι ιατρική στηθοσκοπήσις, μικροβιολογική εξέτασις της οικογενείας! Μην κάμνετε λοιπόν βεγγέρες, αν θέλετε να κάμετε γαμβρούς. Ταπεινότατος! (Εξέρχονται. Γενική κατάπληξις)»<sup>2</sup>. Όμως αυτή η δικαίωση της εθιμοτυπίας είναι θέση του υποκινητή/Καπετανάκη, ενώ στον Σεβαστίογλου η νίκη της εθιμοτυπίας δεν δικαιώνεται ούτε επιβραβεύεται αλλά υπονομεύεται. Ο Σεβαστίογλου υπερβαίνει το θεατρικό παιχνίδι του Καπετανάκη εμφανίζοντας τον πανίσχυρο κανόνα του καθωσπρεπισμού ως πηγή της σύγχρονης τραγωδίας και δυστυχίας πληγωμένων ανθρώπων και εκφυλισμένων σχέσεων.

1. Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης στο Κ.Θ.Β.Ε., 1979-80 και Γ. Σεβαστίογλου, *Πράξις* ό.π.: 119-121.

2. Ηλία Καπετανάκη, *Ο Γενικός Γραμματέας. Η Βεγγέρα. Το Γεύμα του Παπύ*. Εισαγωγή: Πλάτων Μαυρομούστακος. Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1992: 197.



Με το έργο του Τερζάκη και του Σεβαστίκογλου σημειώνεται για πρώτη φορά, στην ιστορία της δραματουργίας μας, η χρήση τεχνικών, τέτοιων που κατευθύνουν την επεξεργασία του δραματικού υλικού στην προοπτική της εσωτερικότητας ή της πολύσημης επέκτασης της ρεαλιστικής απεικόνισης.

Ταυτόχρονα το κοινό δραματικό μοντέλο —η γραφή και η θεματική της τσεχοφικής δραματουργίας— υποδεικνύει την αφετηρία μιας πλούσιας αναζήτησης και διαπολιτισμικής επικοινωνίας που αρχίζει να εκδηλώνεται από τη δεκαετία του 1940 και να συγκροτεί μια συστηματική θεατρική ζωή στην επόμενη δεκαετία. Στο πλαίσιο αυτής της αναζήτησης και στη διάνοιξη του ορίζοντα γνωριμίας με το σύγχρονο ευρωπαϊκό (υπαρξιστικό, παραλόγου) και αμερικάνικο θέατρο (Τ. Ουίλλιαμς, Ο'Νηλ, Μίλλερ) τα δύο κείμενα ανοίγουν και ένα δρόμο αναζήτησης προς την πιο ποιητική και γόνιμη παράδοση του Παγκόσμιου Θεάτρου. Περισσότερα στοιχεία αυτής της παράδοσης θα περάσουν στη μεταγενέστερη δραματουργία, με αποκορύφωμα το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη και αυτή η παράδοση θα εξασφαλίσει τη διάρκεια, συγκριτικά με τις σύντομες και περιορισμένες προσλήψεις του θεάτρου του υπαρξισμού και του θεάτρου του παραλόγου.

